

времени, как будто меня в одно мгновение перенесли в другой мир» [12, р. 98]. Повествование лишь очерчивает круг умирания нарратора. За каждым фрагментом жизни героя Второй мировой войны угадывается тень черного ангела – символа экзистенциальной озабоченности, дискомфорта существования, вины за совершенное и несовершенное. Роман «Тристан умирает» – это история развенчивания мифа о современном Тесее, рассказ о превращении героя Тристана в антигероя, невольного предателя самого себя и Других.

Реальность существования – центральный объект анализа А. Табукки. Тревога персонажей его произведений проникает в сознание читателя, что способствует, по мнению писателя, выполнению литературой ее главной функции – функции вопрошания: «В отличие от СМИ, дающих ответы, литература должна ставить вопросы, вызывать подозрения, тревожить сознание. Возможно, так, тревожа, литература может продолжать обеспечивать бдительность разума и души» [13]. Финал произведений А. Табукки открыт: сюжет выходит за отведенные ему формальные рамки. Результат поисков, осуществляемых персонажами на протяжении повествования, неизвестен, но, как подчеркивает сам писатель, главное – это искать, а не находить, то есть пребывать в сильном экзистенциальном напряжении и постоянном самовопрошании [13].

Вовлеченность читателя в экзистенциальные поиски персонажей приводит к выявлению в повседневном существовании критических точек, то есть вопросов, без преодоления которых невозможно «бытие-вперед-себя», проектирование себя в будущее и, следовательно, поиски ответов на которые будут способствовать созданию эпистемологического и аксеологического фундамента и выходу современного человека из состояния неопределенности, беспространственности и безвременности, скованности страхом перед ничто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Segre, C. Tabucchi. Lettere d'amore perdute / C. Segre // Corriere della Sera [Risorsa elettronica]. – 2001. – Modo di accesso: http://archivistorico.corriere.it/2001/marzo/16/TABUCCHI_Lettere_amore_perdute_co_0_0103169099.shtml. – Data di accesso: 29.04.2012.
2. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Smethurst, P. The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction / P. Smethurst. – Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2000. – 335 p.
4. Tabucchi, A. Angelo nero / Tabucchi A. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991. – 160 p.
5. Tabucchi, A. Viaggi e altri viaggi / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2010. – 272 p.
6. Tabucchi, A. Piccoli equivoci senza importanza / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1985. – 160 p.
7. Tabucchi, A. Si sta facendo sempre più tardi / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2001. – 232 p.
8. Palieri, M.S., Tabucchi, A. Quest'Italia non ci rappresenta / M.S. Palieri, A. Tabucchi // Edicola [Risorsa elettronica]. – 2002. – Modo di accesso: http://www.ilportoritrovato.net/html/salon_duLivre4e.html. – Data di accesso: 28.04.2012.
9. Левинас, Э. Время и другой / Э. Левинас. – СПб.: Высшая религиозная школа, 1998. – 265 с.
10. Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
11. Tabucchi, A. Sostiene Pereira / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1994. – 216 p.
12. Tabucchi, A. Tristano muore / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004. – 162 p.
13. Tributo ad Antonio Tabucchi // Ubik Live [Risorsa elettronica]. – Modo di accesso: <http://ubikfoggia.blogspot.com/2012/03/tributo-ad-antonio-tabucchi.html>. – Data di accesso: 25.04.2012.

ГІСТОРЫЯ Ў РАМАНЕ АНТОНІА ТАБУКІ «ХУТКАЕ СТАРЭННЕ ЧАСУ»

На мяжы XX–XXI стагоддзяў, ва ўмовах, якія вызначаюць сучаснае штодзённае жыццё (глабалізацыя, тэхнакрытызацыя, бесперапынны навуковы прагрэс, што быццам бы паляпшае існаванне чалавека, а насамрэч уяўляе сабой новыя формы падпарадкавання волі людзей), пераасэнсаванне гісторыі набывае асаблівае значэнне: нягледзячы на вонкавы дабрабыт развітой Еўропы, сляды былых падзей рэхам аддаюцца ў сённяшнім часе і вызначаюць яго.

У адносінах да гісторыі і ейнай інтэрпрэтацыі ў 70-я гады была распрацавана тэорыя мікрагісторыі, дзякуючы якой у сваю чаргу ствараецца Гісторыя. Ёйны сэнс – у адмаўленні ад «колькаснага даследавання дадзенага перыяду» [1, р. 224], што можа пераблытаць факты і стварыць няслушную выяву мінулага. Карла Гінзбург і Карла Поні прапануюць у якасці альтэрнатывы зыходзіць са звяртання да прадстаўнікоў ніжэйшых класаў (у параўнанні з уладай) і прыняць у якасці адпаведнага пункта асобнага чала-

века. Такім чынам, жыццё індывіда і ёсць той архіў, які неабходна даследаваць, менавіта мікрагісторыя з'яўляецца больш праўдзівым сведчаннем мінулых падзей. Джэймс Уілкінсан сцвярджае, што Гісторыя – гэта не ўсё тое, што адбылося ў мінулым, гэта тое, што гісторыкі прапануюць нам ў якасці мінулага [гл. 2].

Такая з'ява (альбо тып сучаснага светаўспрыняцця), як постмадэрнізм, таксама адмаўляецца ад аднабокай інтэрпрэтацыі Гісторыі, бо ўсё залежыць ад суб'ектыўнага пункта гледжання. Плюралізм і абсалютны рэлятывізм характарызуюць стаўленне да гістарычнага працэсу. Гэта знаходзіць адлюстраванне ў тэорыі метанаратываў Жан-Жака Ліатара і недаверу да ўсіх тлумачальных сістэм, якія арганізуюць сучаснае грамадства і з'яўляюцца сродкам яго нага самаапраўдання [гл. 3]. Ф. Джэймсан надае расповеду статус эпістэمالагічнай катэгорыі. Любая спроба інтэрпрэтацыі свету ёсць расповед, толькі так чалавек спазнае свет [гл. 4].

Такім чынам, гісторык – гэта той жа пісьменнік, а мастацкія творы, выдуманая дзеянне ў якіх разгортваецца ў кантэксце рэальных падзей мінулага, – гэта паўнаважнае сведчанне. Пісьменнік знаходзіць асобу, цікавую тым, што ў вялікай Гісторыі для яе не знайшлося месца, і праз ёйнае светаадчуванне стварае варыянт мінулага, інтэрпрэтуе яго. Карла Гінзбург называе такі метад «paradigma indiziario», альбо « доказыная парадыгма », гэта значыць «рэканструкцыя жыцця, вераванняў, сацыяльных стасункаў праз ускосныя доказы» [5, р. 29]. Даследчык мікрагісторыі «ўлоўлівае згубленыя гісторыі мінулага і ажыўляе іх так, як гэта робіць пісьменнік»⁹ [5, р. 30]. Для сучаснай гісторыяграфіі памяць асобнага чалавека – гэта таксама сведчанне мінулага, нягледзячы на тое, што «яна можа мяняцца з часам і часта ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю падзей з боку відавочцаў» [5, р. 32].

Джаванні Леві вызначае сем істотных характарыстык мікрагісторыі: паменшаны маштаб, неадназначнае стаўленне да рацыянальнасці, ужыванне мінімальнага доказаў у якасці навуковай парадыгмы, спецыфічнае вызначэнне кантэксту, функцыяналізм і фрагментарнасць, супярэчлівасць і плюралізм пунктаў гледжання, засяроджванне ўвагі на дэталі альбо асобных выпадках і выкарыстоўванне іх у якасці адпраўнага пункта. Навукоўца падкрэслівае, што мікрагісторыя займаецца ў першую чаргу не разглядам дробязей, а вывучэннем аб'екта праз мікраскоп [гл. 1, рр. 224 – 225]. Адзін з тэарэтыкаў мікрагісторыі Зігфрыд Кракаўэр азначае, што «для таго каб папоўніць прабелы ўласнымі ўяўленнямі і здагадкамі, гісторыку патрэбна даследаваць свет дробных падзей» [цыт. па: 6, с. 200].

Зварот пісьменніка да гісторыі сведчыць перш за ўсё пра адчуванне адказнасці за тое, што адбываецца зараз, у сучасную эпоху, калі свет зноўку паўстае як хаос і трэба вызначаць нейкія новыя арыенціры духоўнага жыцця і каштоўнасці, якія не дазваляць чалавецтву знікнуць. У якасці вывучэння гісторыі ў мастацкім творы выкарыстоўваюцца прыёмы, уласцівыя мікрагісторыі. У гэтых адносінах цікавы досвед сучаснага італьянскага пісьменніка, аднаго з самых сур'ёзных прадстаўнікоў літаратурнага постмадэрнізму, Антонія Табукі. Ва ўсёй ягонай творчасці знаходзяць адлюстраванне ўзаемаадносіны паміж індывідуумам і гістарычнымі падзеямі, мікрагісторыяй і вялікай Гісторыяй. Найбольш паказальнымі з'яўляюцца такія творы, як «Плошча Італіі» (*Piazza d'Italia*, 1975), «Згубленая галава Дамашэну Мантэйру» (*La testa perduta di Domasceno Monteiro*, 1993), «Сцвярджае Перэйра» (*Sostiene Pereira*, 1994), «Трыстан памірае» (*Tristano muore*, 2003), у якіх праз прызму свядомасці наратара аўтар інтэрпрэтуе гісторыю Італіі і Партугаліі, краін вызначальных у лёсе Табукі. Раман «Хуткае старэнне часу» (*Il tempo invecchia in fretta*, 2009) сведчыць пра пашырэнне вобласці даследаванняў пісьменніка: месцы дзеяння ахопліваюць такія краіны, як Швейцарыя, Германія, Венгрыя, Грэцыя, Польшча, Косава, Румынія, Гішпанія, ствараючы своеасаблівую мастацкую мапу сучаснага свету. Падзаглавак да рамана – «Дзесяць гісторый» (*Nove storie*) – адразу засяроджвае ўвагу на шматзначнасці слова «гісторыя» (што падцвярджае змест кнігі): гэта гісторыя асобнага чалавека; гісторыя краіны, дзе ён жыве; зманлівасць афіцыйнай гісторыі, што працяўляецца толькі сёння; гісторыя ўсяго чалавецтва. Мэта пісьменніка відавочная: знайсці ў мінулым тое, чым вызначаецца сённяшняе жыццё, прааналізаваць адносіны мікрагісторыі і Гісторыі, растлумачыць паводзіны чалавека ў тых ці іншых умовах.

Форма рамана – асобныя гісторыі – падкрэслівае бачанне гісторыі не як адзінага, суцэльнага працэсу, а як чарады фрагментаў, якія, здаецца, складваюцца адвольна, але невядома, які фрагмент трымае разам усе астатнія. На першым плане – жыццё індывідуума, якое вонкава стабільнае толькі да пэўнага моманту. Толькі ў гэты канкрэтны момант, які можна ўмоўна абазначыць як крытычную кропку, чалавек атрымлівае магчымасць разгледзець фрагменты свайго жыцця паасобку, па-за межамі штодзённых правілаў. Напрыклад, наратар першай гісторыі, «Кола» (*Il cerchio*), саракагадовая жанчына падчас сямейнага свята пачынае разважаць пра тое, чаму ў іх з мужам ніколі не было дзяцей. Гэта толькі падстава для самааглыблення ў свядомасць. Жыццё прадстае ў вобразе паветранага шара, а час – гэта паветра, якое яго напаўняе. Дастаткова маленькай дзірачкі – і шар жыцця робіцца непатрэбным: «Il tempo era aria e lei

⁹ Тут і далей пераклад з італьянскай мовы наш. – В. К.-М.

L'aveva lasciata esalare da un forellino minuscolo di cui non si era accorta¹⁰» [7, p. 20]. Успаміны вызначаюць цяперашні час, але яны таксама набываюць зменлівы характар: тое, што падавалася памяццю, стварала фундамент існавання, становіцца фальшывым; тое, што ўспрымалася як уласныя ўспаміны, ператворваецца ў памяць іншых людзей, нікому незнаёмых. Наратар гэтай гісторыі ўзгадвае хлэў бабулі, а насамрэч не было ні бабулі, ні хлева ў пустэльні. Немагчымасць завесці дзіця тлумачыцца гісторыяй, у прыватнасці недахопам вады, бо продкі наратара жылі ў пустэльні. Вада паўстае першаасновай жыцця: «Le sembrò di capire che tutto dipendeva dall'acqua e non poté fare a meno di chiedersi se al suo corpo mancasse l'acqua, se anche lei non potesse sottrarsi al destino delle sue genti che per secoli avevano lottato contro il deserto...¹¹» [pp. 21 – 22]. Гады жыцця прадстаюць у вобразе коней, якія ва ўяўленні наратара акрэсліваюць кола вакол яе, нібы падводзячы вынік мінуламу і цяперашняму. Кола – гэта форма жыцця і гісторыі. Адно замкнулася, і невядома, ці пачнецца новае. Шлях чалавека – гэта пошукі ісціны, няўлоўнай і неспазнавальнай, як і сэнс жыцця. Застаецца толькі назіраць, як гэтае кола замыкаецца вакол цябе: «...l'orizzonte era circolare, era l'unica cosa che riusciva a pensare, che l'orizzonte era circolare, era come se il cerchio disegnato dai cavalli se fosse dilatato all'infinito trasformandosi nell'orizzonte¹²» [p. 25]. Так жыццё асобнага чалавека, ягоная памяць і нават гены злучаюцца з бясконцасцю сусвету.

Тэма дзяцей, распачатая ў першай гісторыі, з'яўляецца паказальнай і вызначальнай для рамана. Дзеці симбалізуюць не толькі працяг жыцця, але і тыя вытокі, на якіх забываецца чалавек пад прыгнётам штодзённасці, што не дазваляе пражываць быццё наяўнае. У гісторыі «Clop, clof, cloppete, cloffete» (імітацыя гукі падаючых кропель вады ці ў гэтым канкрэтным выпадку лекаў з кропельніцы) дзяўчынка без валасоў у інвалідным вазку ведае, што ёсць «самая цудоўная рэч у свеце» [p. 51], а наратар, сталы пісьменнік, не. Між іншым ён павінен напісаць кнігу для дзяцей. Панутраючыся ва ўспаміны пра сваё дзяцінства, наратар узгадвае гульню, якая калісьці дапамагала яму бавіць час: «...гульня ў “што, калі...” карысная для ўяўлення, асабліва ў некаторыя дажджлівыя дні» [p. 45]. Па прынцыпе гэтай гульні ён пачынае пісаць і ў дзевяці напісаных сказах бачыць праект паўнавартастнага рамана.

У спробах знайсці саміх сябе героі гісторый Табукі здзяйсняюць вандроўкі, вяртаючыся ў месцы, дзе яны калісьці былі і з якімі яны на ўсё жыццё звязаныя ўспамінамі. У апавяданні «Я закахаўся ў паветра» (*Yo me enamoré del aire*) вяртанне героя ў гішпанскі горад – гэта не столькі вандроўка па знаёмых месцах, колькі блуканне ў лабірынце памяці. Замест мапы – успаміны і старэнныя фотаздымак, дзіўныя і зменлівыя спосабы ўвасаблення жыцця. Паветра і вятры застаюцца такімі, якімі яны былі шмат гадоў таму, менавіта паветрам вымярае ўласнае існаванне наратар: «Aria, pensò, la vita è fatta d'aria, un soffio e via, e del resto anche noi non siamo nient'altro che un soffio, respiro, poi un giorno la macchina si ferma e il respiro finisce¹³» [p. 118]. Стан героя адлюстроўвае ўсеагульную разгубленасць сучаснага чалавека, неабходнасць па-іншаму адказваць на пытанні, адказаў на якія не існуе. Усведамленне свайго прызначэння, калі мінулае і цяперашняе набываюць сэнс, адбываецца з дапамогай таго ж паветра, напоўненага гукімі знаёмай песні.

Большая частка (дакладна пяць) апавяданняў-гісторый прысвечана аналізу гісторыі краін былога Усходняга блоку, краін, якія пасля разбурэння сацлагера вымушаны будаваць новую гісторыю. Ейнае станаўленне разглядаецца не ў маштабе той ці іншай дзяржавы, а праз светаадчуванне аднаго чалавека, які быў вымушаны пераадольваць мяжу паміж мінулым і цяперашнім часам.

У гісторыі «Аблокі» (*Nuvole*) расповед пабудаваны ў форме дыялогу паміж былым ваенным-міратворцам і дзяўчынкай падчас адпачынку ў Косава. Гэтая размова – свайго кшталту супрацьпастаўленне светапогляду дзвюх асобаў: адна з іх, мужчына, які пакутуе ад наступстваў радыёактыўнага апраменьвання («Я чакаю ўздзеянняў абедненага ўрану, а каб іх дачакацца, патрэбна цяпіліваць» [p. 71]), выказвае пэўны недавер да ўсіх стэрэатыпаў, якімі разважае ягоная юная суразмоўніца (напрыклад, «Кока-кола і МакДональдс – гэта пагібель для чалавецтва» [p. 61] альбо «Гэта першакласны гатэль, ён вельмі дарагі, бо я бачыла цэны» [p. 67]). Дзяўчынка Ізабэла верыць у ідэалы, якія не даюць чалавецтву знікнуць, аднак яна яшчэ не можа ведаць, што нават тыя, хто прапаведвае нацызм і фашызм, маюць свае ідэалы. Кожны сам для сябе вызначае каштоўнасці, і ўся гісторыя – гэта «дзве вайны, якія ідуць паралельна, адна з іх справядлівая, а другая не, і немагчыма іх адрозніць... важна зразумець, якім будзе канец абедзвюх, якой будзе іх будучыня» [p. 75]. Пераходны ўзрост чалавецтва ніколі не заканчваецца, свет падаецца аблокамі,

¹⁰ Час быў паветрам, і яна дазволіла яму выйсці праз малюсенькую дзірачку, якую яна не заўважыла. (Тут і далей раман Антонія Табукі «Хуткае старэнне часу» цытуецца па выданні: Tabucchi, A. Il tempo invecchia in fretta / Antonio Tabucchi. – Milano: Feltrinelli, 2009.)

¹¹ Яна, здавалася, зразумела, што ўсё залежыла ад вады, і яна не магла не запытацца ў сябе, што, можа, яе цэлу бракавала вады, што, можа, і яна не пазбегла лёсу продкаў, якія на працягу стагоддзяў змагаліся з пустэляй...

¹² ...далягляд быў круглы, гэта была адзінае, пра што яна магла думаць, што далягляд круглы, ён быў як кола, якое начарцілі коні і якое быццам пашырылася да бясконцасці і стала даляглядам...

¹³ Паветра, падумаў ён, жыццё складаецца з паветра, адзін подых – і ўсё, і ўрэшце мы таксама ёсць толькі подых, дыханне, потым аднойчы машына спыняецца, і дыхання больш няма.

якія змяняюцца ўвесь час, і гэтыя змены-сымбалі кожны інтэрпрэтуе па-свойму. Немагчыма звесці рэчаіснасць да нейкага аднабаковага тлумачэння. Кока-кола, у параўнанні з небяспечнымі ідэаламі, якія некаторыя людзі лічаць слушнымі, не такая ўжо небяспечная: «Кока-кола і МакДональдс нікога не адаслалі ў Аўшвіц, у гэтыя лагеры смерці... у адрозненне ад ідэалаў» [p. 62]. У гэтую гульню, якая ў дадзенай гісторыі-апавяданні завецца «nefelomanizja» (ад грэцкіх слоў «nefelos» – «воблака» і «manzia» – «здагадвацца», то ёсць «мастацтва прадказваць будучыню, назіраючы за аблокамі» [p. 72]) гуляюць усе – ад дзяцей і звычайных людзей да тых, хто ім кіруе і маніпулюе. Галоўнае – не страціць здольнасці трактаваць змены аблокаў па-свойму, інакш войны і нязгоды набудуць характар бяскончых з'яваў.

Падпарадкаванне агульнапрынятай інтэрпрэтацыі жыцця агулам і гісторыі ў прыватнасці заўсёды абарочваецца апасля гульнёй супраць сябе самога, бессэнсоўным мінулым і непатрэбнасцю сёння. Напрыклад, у чацвёртым апавяданні рамана, «Мерцвякі за сталом» (*I morti a tavola*), сэнсам мінулага жыцця героя было сачэнне за рознымі асобамі, вядомымі і не вельмі, вызначэнне тых людзей, якія не згодны з існуючай сістэмай. У цяперашнім часе былому шпіёну застаецца толькі стома і бруд наваколля («I giornali stancano... le notizie stancano, il mondo stanca. Il mondo stanca perché è stanco <...> la città era già sporca. Tutto era sporco»¹⁴) [p. 86]), бо тое, што спарадкоўвала ягонае жыццё, надавала яму вонкавую стабільнасць і ісціннасць, ужо разбурана (напрыклад, Берлінская сцяна), а тыя, за кім ён сачыў, памерлі. Вобраз сцяны набывае ў дадзеным кантэксце сымбалічную напоўненасць: сцяна – гэта не толькі мяжа, якая аддзяляе адных людзей ад іншых, тых, хто сочыць, ад тых, за кім сочаць, але і створаны палітычнай сістэмай фундамент свядомасці чалавека, паколькі «дзякуючы сцяне чалавек належыць да чагосьці, знаходзіцца тут альбо там, сцяна – гэта як бок свету, тут усход, там захад, ты ведаеш, дзе ты» [p. 87]. Невыпадкава гэтай гісторыі папярэднічае эпіграф – радкі з вершу Луі Арагона «Але ж людзі так жывуць...»: будаванне замкаў з пяску і ажыўленне ўспамінаў напаўняюць жыццё. Цяпер у мінулае можна толькі гуляць: герой адшуквае сабе падыходзячы «аб'ект» і пачынае за ім сачыць, каб забіць нікому не патрэбны час. Ведаючы ўсё пра іншых, адстаўны шпіён даведаўся пра дваццацігадовую здраду жонкі толькі два гады таму, пасля рассакрэчвання архіваў. Не толькі чалавек стварае гісторыю, але і гісторыя стварае чалавека, падпарадкоўвае ягонае жыццё, складаючы на ўсіх сакрэтныя карткі. Такім чынам, губляецца тая вонкавая самастойнасць учынкаў, дзеянняў, якой калісьці вызначалася жыццё героя. Калі гісторыя раздзяляе людзей па сярэдніцтвам разнастайных мураў, то смерць і вечнасць ураўноўваюць усіх: «Cosa fanno le persone importanti in un cimitero? Dormono, anche loro dormono uguale uguale alle persone che non contarono un cazzo. E tutti nella stessa posizione: orizzontali. L'eternità è orizzontale»¹⁵) [p. 96].

Індывідуальная гісторыя – гэта толькі падстава, каб знайці ўніверсальныя законы існавання чалавечтва і растлумачыць іх прыроду. Напрыклад, гісторыя «Сярод генералаў» (*Fra generali*) уяўляе сабой вельмі кароткі варыянт біяграфіі венгерскага афіцэра, які падчас уваходу ў краіну савецкіх войскаў абараняў сваю краіну, іншымі словамі дзейнічаў у згодзе з тымі каштоўнасцямі і абавязкамі, якія выхавала ў ім ягоная радзіма. Пасля змены рэжыму ён не толькі не стаў героем, але на доўгі час трапіў за кратамі. Вобраз Лацла (вельмі распаўсюджанае венгерскае імя, што робіць героя ананімным удзельнікам гісторыі, як, дарэчы, і наратару ўсіх апавяданняў) не падаецца схематычным дзякуючы апісанню ягоных пачуццяў, бо «altrimenti egli potrebbe sembrare un burattino vestito da militare e affidato a una storia che prevede la forza di volontà e la forza fisica ma esclude la forza misteriosa del muscolo cardiaco»¹⁶) [p. 106]. Апасродкаванасць расповеду (у апавяданні прысутнічае наратар, які не мае дачынення да ўласна дзеяння) надае біяграфіі героя нерэальны, амаль казачны характар, падобны да агульнадаступных сведчанняў гісторыі. «Рэчаіснасць заўсёды пераўзыходзіць уяўленне» [p. 103], усё знаходзіцца ў ёй; кожны жыццёвы праект – гэта толькі фрагмент макрагісторыі: «Le storie sono sempre più grandi di noi, ci capitano e noi inconsapevolmente ne fummo protagonisti, ma il vero protagonista della storia che abbiamo vissuto non siamo noi, è la storia che abbiamo vissuto»¹⁷) [p. 103]. З цягам часу існаванне чалавека ператвараецца ў сымбаль, сімулякр: «...ягоная гісторыя – гэта эмблема забытанасці жыцця, ягоная краіна была занадта маленькай, каб там памерці» [p. 104]. Палітыка і іншыя метанаратывы набываюць небяспечны характар і выклікаюць давер зманлівымі добрымі намерамі, яны частка наваколля, і індывідуум не можа пазбавіцца ад іхняга прыгнёту:

¹⁴ Газеты стамляюць... навіны стамляюць, свет стамляе. Свет стамляе, бо ён стаміўся... горад ужо быў брудны. Усё было забруджана.

¹⁵ Што робяць важныя персоны на могілках? Спяць, спяць зусім як тыя, хто нічога не быў варты. І ўсе ў адным і тым жа палажэнні – гарызантальным. Вечнасць гарызантальная.

¹⁶ Інакш ён мог бы здацца марыянэткай, апранутай у ваенную форму і кінутую ў гісторыю, якая патрабуе сілы волі і фізічную моц, але выключае наяўнасць загадкавай сілы сэрцавай мышцы.

¹⁷ Гісторыі заўсёды больш за нас, яны здараліся з намі, і мы несвядома былі ейнымі галоўнымі героямі, але ж сапраўдны галоўны герой гісторыі, якую мы пражылі, – гэта не мы, а перажытая намі гісторыя.

«...i sistemi politici, così come gli organismi biologici, abbiano un'evoluzione, e che quel sistema piuttosto rozzo, fondato però su basi di buoni intenzioni¹⁸» [p. 108].

Палітычная сістэма падпарадкоўвае і змяняе асноўныя жыццёвыя арыенціры, напрыклад, такое паняцце, як справядлівасць, увогуле губляе сэнс і магчымасць рацыянальнага стаўлення да яго, што яскрава адлюстравана ў апавяданні «Фестываль» (*Festival*). Гісторыя адваката з Польшчы часоў існавання сацыялістычнага рэжыму падаецца мінулым, якое не было задакументавана, а было знята на відэакамеру без стужкі і засталася толькі ў архівах ягонай памяці. Праца адваката тых часоў складалася з таго, каб абараняць людзей з іншым, у параўнанні з афіцыйным, стаўленнем да актуальных падзей і адначасова звесці ўвесь судовы працэс да кампрамісу ў разуменні Карла Гінзбурга («сустракаюцца выпадкі, калі ўдзяенне не можа прымусіць вядзьмарку адмовіцца цалкам ад сваёй волі, і ў выніку прызнальных сведчанняў падсуднай – гэта своеасаблівы кампраміс паміж самой падсуднай і суддзёй» [8, с. 42]). Толькі выпадковая ідэя здымаць рэчаіснасць, зафіксаваць цяперашні час, каб змясціць яго ў архівы, выратаўвае падсудных ад больш жорсткага прысуду. Фестываль прысвечаны рэжысёру, які здымаў без плёнкі (яе часта не хапала ў краіне), разумеючы, што рэчаіснасць больш важная за кіно: «самыя важкія ягоныя фільмы не застаўся на стужцы» [p. 137].

Гісторыя – гэта не толькі адносныя ідэалы, але і пастаяннае ўзаемадзеянне культуры маючых уладу і культуры прыгнечаных. Праявы гэтага працэсу застаюцца незаўважнымі і незадакументаванымі. Збегчы ад супрацьстаяння двух тыпаў культуры немагчыма, нават калі пакінуць краіну. Апавяданне «Бухарэст зусім не змяніўся» (*Bucarest non è cambiata per niente*) – напамін пра пераследванне габрэяў у Румыніі. Двум з іх пашанцавала выратавацца ад «светлай будучыні», якую абяцаў румынам «квялікі кандуктар», але недавер да розных метадаў кіравання чалавекам (напрыклад, лячэнне ў ізраільскім доме састарэлых) застаўся: «quelli <i>medici</i> pretendono di lustrarti la memoria come uno specchio, questo è il punto, farla funzionare non come vuole lei ma come vogliono loro... loro te la vogliono trigonometrizzare... ti pare che la memoria sia un dado?»¹⁹ [p. 146]. Герой апавядання знаходзіць толькі адну магчымасць не згубіць сувязь са сваёй роднай краінай, з народнай памяццю: ён адмаўляецца ад лекаў, гэта дае магчымасць вярнуцца пасрэдніцтвам уяўлення і ўспамінаў з Тэль-Авіва ў Бухарэст: «Sono contento che tu <i>figlio</i> sia tornato nel mio paese... In tutti questi anni Bucarest non è cambiata per niente, non trovi?»²⁰ [p. 151].

Не ўсе апавяданні-гісторыі надаюць мікрагісторыі адно і тое ж значэнне. У апавяданнях «Кола», «Кап-кап», «Я закахаўся ў паветра» ўвага перш за ўсё засяроджваецца на здабыцці страчанага, на заканчэнні жыццёвага кола, на сэнсе духоўнага жыцця індывідуума; іншыя гісторыі, «Аблокі», «Мерцвякі за сталом», «Сярод генералаў», «Фестываль», «Бухарэст зусім не змяніўся», ставяць на першы план праблему суіснавання афіцыйнай гісторыі і прыватнай гісторыі аднаго чалавека. Апошнія апавяданне, «Controtempo», падводзіць вынік разважаным пісьменніка. Наратар, таксама пісьменнік, перш чым пісаць апавяданні, раскажаў іх сабе. Ягоны апошні твор тычыцца чалавека, які ляціць на востраў Крыт, нібыта на навуковую канферэнцыю. Падчас палёту ў нейкім часопісе перад ягонымі вачыма праходзіць сучасная гісторыя чалавецтва са ўсёй ейнай жорсткасцю і несправядлівасцю, дзе рацыю мае той, хто мацнейшы. Пасля прыземлення герой нечакана для сябе мяняе маршрут і накіроўваецца ў старажытны манастыр. Такім чынам, пасля асэнсавання падзей, якімі кіруецца жыццё людзей, герой апавядання ў апавяданні абірае добраахвотную ізаляцыю. Наратар-пісьменнік паўтарае шлях свайго героя, бо «ўяўленне прапаноўвала яму настолькі жывую рэчаіснасць, што яна падавалася больш жывой за тую, якую ён пражываў» [p. 169]. Антонія Табукі закранае тут тэму творчасці, праблему ўласна мажлівасці пісаць: «Era come se gli mancasse il principio di realtà per scrivere il suo racconto, ed era per questo, per vivere la realtà effettuale di ciò che era reale in lui ma che non riusciva a diventare reale davvero, che aveva scelto quel luogo»²¹ [p. 169]. Калі С.М. Зенкін у артыкуле, прысвечаным даследванню мікрагісторыі ў супастаўленні з філалогіяй («Як і філалогія, мікрагісторыя культуры працуе па прычыпе сінектахі, распрацоўваючы асобны фрагмент гістарычнай рэчаіснасці і робячы з гэтага высновы пра культуру агулам» [9, с. 366]), праводзіць мяжу паміж філалогіяй і гісторыяй, выходзячы з таго, што першая займаецца спазнаннем прычын, а другая інтэрпрэтацыйнай сэнсаў, то ў гэты частцы рамана Антонія Табукі гісторыя і філалогія зліваюцца: для абедзвюх дысцыплін галоўным становіцца асэнсаванне чыннікаў Гісторыі і вызначэнне месца чалавека ў новым Вавілоне.

¹⁸ ...палітычныя сістэмы, гэтак жа, як і біялагічныя арганізмы, па-свойму эвалюцыянуюць, і гэтая сістэма вельмі грубая, хаця і пабудаваная на добрых намерах.

¹⁹ Яны <урачы> жадаюць адпаліраваць тваю памяць, як люстэрка, вось у чым справа, прымуць яе функцыянаваць не так, як жадае яна, а так, як хочуць яны... яны жадаюць трыганаметрызаваць яе... табе падаецца, што памяць – гэта ігральная косць?

²⁰ Я рады, што ты <сын> вярнуўся ў маю краіну... За ўсе гэтыя гады Бухарэст зусім не змяніўся, згодны?

²¹ Гэта было так, быццам бы яму не хапала прынцыпу рэальнасці, каб напісаць сваё апавяданне, і ён абраў гэтае месца, каб пражыць сапраўдную рэальнасць таго, што было рэальным унутры яго, але не здолела стаць рэальным насамрэч.

Гісторыя і магчымасці ейнай інтэрпрэтацыі пашыраюцца ў мастацкіх творах, прысвечаных аналізу мікрагісторыі, і гэта дазваляе казаць пра вызваленне ад неабходнасці супрацьпастаўляць факты і вымысел.

ЛІТАРАТУРА

1. La forma del passato: Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta / a cura di Gola S. e Rorato L. – Brussels: Peter Lang, 2007. – 354 p.
2. Wilkinson, James. A Choice of Fictions: Historians, Memory, and Evidence / James Wilkinson // PMLA. – 1996. – Vol. III, № 1. – P. 80 – 92.
3. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
4. Ильин, И.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
5. Brizio-Skov, F. Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo / F. Brizio-Skov. – Cosenza: Pellegrini Editore, 2002. – 266 p.
6. Медик, Х. Микроистория / Х. Медик // THESIS. – 2004. – Вып. 4. – С. 193 – 202.
7. Tabucchi, A. Il tempo invecchia in fretta / Antonio Tabucchi. – Milano: Feltrinelli, 2009. – 176 p.
8. Гинзбург, К. Мифы – эмблемы – приметы / К. Гинзбург. – М.: Новое издательство, 2004. – 348 с.
9. Зенкин, С.Н. Микроистория и филология / С.Н. Зенкин // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. 2006. – М.: Наука, 2007. – С. 365 – 377.